

Filip Presseisen

Archidiecezjalna Szkoła Muzyczna im. ks. Kardynała Franciszka Macharskiego  
w Krakowie

## Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb w muzyce Johanna Sebastiana Bacha w kontekście historycznym oraz badań Christopha Bosserta i grupy Bach-Societät

Całą tę sztukę gry na cytrze, mój kochany Kwintylianie, wziąłbyś za drobnostkę,  
gdybyś mógł tylko powstać z grobu i Bacha usłyszeć...<sup>1</sup>.

J. M. Gesner, 1738

W listopadzie 2014 roku w Krakowie, w ramach obchodów X Dni Muzyki Kościelnej miała miejsce międzynarodowa konferencja naukowa zatytułowana *Muzyka płaszczyzną dialogu wyznaniowego. Wspólne dziedzictwo, odmienne tradycje*. Została zorganizowana przez Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie oraz Międzyuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej. Zaproszono na nią prelegentów związanych z trzema tradycjami muzycznymi – katolicką, protestancką oraz prawosławną. Przedstawicielem tradycji protestanckiej był niemiecki organista i kierownik Wydziału Muzyki kościelnej Hochschule für Musik w Würzburgu, prof. dr h.c. Christoph Bossert. Zarówno jego wykład dotyczący trzeciej części zbioru *ClavierUebung*, jak i trwający przed konferencją mistrzowski kurs interpretacji dzieł organowych Bacha zawierały liczne odniesienia do systemu Bachowskiej retoryki muzycznej, symboliki liczb oraz teologii protestanckiej, które bez kontekstu historycznego na pierwszy rzut oka mogą kojarzyć się pejoratywnie, najczęściej ze współcześnie rozumianą numerologią. Autor niniejszego artykułu

---

<sup>1</sup> Cytat pochodzi z komentarza Johanna Matthiasa Gesnera (1691–1761), rektora szkoły św. Tomasza w Lipsku i znajomego Bacha, do wydanych po łacinie *Istitutiones oratoria* Kwintyliana w miejscu, w którym Kwintylian chwala artystę po mistrzowsku grającego na cytrze. Tłumaczenie autora artykułu za: L. L. Siebigke, *Johann Sebastian Bach. Nebst einer kurzen Darstellung seines Lebens und seiner Manier*, [w:] *Museum deutscher und gelehrter Künstler*, t. 2, Breslau 1801, s. 21.

podczas trzyletnich studiów podyplomowych miał okazję dokładnie zaznajomić się z odkryciami prof. Bosserta, a swoje początkowo krytyczne nastawienie do tego rodzaju dociekań pozwoliło na osadzenie pracy badawczej niemieckiego organisty i teoretyka w szerszym kontekście. Artykuł ten ma na celu przybliżyć czytelnikom zagadnienie symboliki związanej z liczbami ukrytej w muzyce genialnego lipskiego kompozytora oraz profil grupy Bach-Societät, której kierownikiem jest prof. Christoph Bossert<sup>2</sup>.

## 1. Odkrycie Friedricha Smenda

Historia badań nad symboliką zawartą w utworach Bacha z uwzględnieniem kontekstu numerologicznego rozpoczyna się w roku 1947 za sprawą Friedricha Smenda<sup>3</sup>. O ile już przed wojną Albert Schweitzer zauważył wspólny obszar pomiędzy płaszczyzną retorycznych figur muzycznych a płaszczyzną odpowiadających im tekstów w muzyce Johanna Sebastiana Bacha<sup>4</sup>, o tyle Smend jako pierwszy włączył do tego obszaru warstwę liczbową. W 1947 roku przedstawił hipotezę, wedle której każdej kolejnej literze alfabetu przypisać można odpowiednią wartość numeryczną zgodnie z przedstawionym poniżej systemem:<sup>5</sup>

A = 1	E = 5	I/J = 9	N = 13	R = 17	W = 21
B = 2	F = 6	K = 10	O = 14	S = 18	X = 22
C = 3	G = 7	L = 11	P = 15	T = 19	Y = 23
D = 4	H = 8	M = 12	Q = 16	U/V = 20	Z = 24

<sup>2</sup> Do momentu ukazania się tego artykułu jedynym dostępnym w języku polskim tekstem przybliżającym zagadnienia symboliki muzycznej w ujęciu Christopa Bosserta jest informacja zawarta w artykule dr Antoniny Karpowicz-Zbińkowskiej pt. *Wszystkie drogi prowadzą do Bacha*. Zob. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Wszystkie drogi prowadzą do Bacha*, „Christianitas” 48/49 (2012).

<sup>3</sup> Friedrich Smend (1893–1980) – niemiecki muzykolog, teolog i badacz muzyki Bacha. Studiował teologię na uniwersytetach w Strasbourgu, Tübingen, Marburgu i Münster. W latach 1954–57 rektor Kirchliche Hochschule w Berlinie. Autor wielu prac poświęconych symbolice w utworach Bacha. Zob. *Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag dargebracht von Freunden u. Schülern*, Berlin 1963, s. 98–99.

<sup>4</sup> Zob. A. Schweitzer, *Jean Sebastien Bach, le musicien poete*, Paris 1905; wyd. niem. Leipzig 1908; wyd. polskie A. Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, przekł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Kraków 1987.

<sup>5</sup> F. Smend, *Johann Sebastian Bach: Kirchen Kantaten: erläutert*, t. 3, Berlin 1947, s. 5–21.

Jako przykład ułatwiający zrozumienie działania tego systemu może służyć nazwisko „Bach”:

$$\begin{array}{ccccccc} b & & a & & c & & h \\ 2 & + & 1 & + & 3 & + & 8 & = & 14 \end{array}$$

Sمند zakładał, że Bach mógł świadomie włączać symbolikę wartości liczbowej określonych słów w ramy własnego procesu kompozycji poszczególnych dzieł. Liczba 14 zgodnie z jego hipotezą może być więc rozumiana jako rodzaj podpisu samego kompozytora. Warto przypomnieć pewien fakt z życia Johanna Sebastiana Bacha. W roku 1747 został on członkiem Korespondencyjnego Towarzystwa Nauk Muzycznych<sup>6</sup> założonego w 9 lat wcześniej przez Lorenza Christopha Mitzlera<sup>7</sup>. Towarzystwo to zrzeszało wyróżniających się muzyków: z jednej strony teoretyków takich jak Georg Andreas Sorge i Christoph Gottlieb Schröter, z drugiej kompozytorów – do towarzystwa należał między innymi Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann czy Gottfrieda Heinrich Stölzel. Towarzystwo działało na zasadzie listownej korespondencji, a celem jej były wymiana myśli i dysputy związane z szeroko rozumianą teorią i praktyką muzyczną. Całość miała być ukierunkowana na próby dokonania syntezy myśli filozoficznych i teologicznych. Cel ten – owa synteza – został określony przez Mitzlera mianem *musica theologica*<sup>8</sup>. Powinnością każdego członka towarzystwa było napisanie rocznie jednej pracy teoretycznej bądź kompozycji. Również w momencie wstąpienia do towarzystwa nowo wybrany członek musiał ofiarować towarzystwu pracę lub dzieło muzyczne<sup>9</sup>. W momencie wstąpienia w szereg towarzystwa muzyka uwieczniano na portrecie oraz spisywano jego życiorys. Johann Sebastian Bach na namalowanym z tej okazji przez Eliasa Gottloba Hausmanna obrazie przedstawiony został z manuskrytem

<sup>6</sup> Oryg. „Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften”.

<sup>7</sup> Lorenz Mitzler de Kolof (1711–1778) – niemiecki muzykolog, matematyk, lekarz, redaktor czasopism, tłumacz, historyk. Od 1736 redaktor lipskiego czasopisma muzycznego „Neu-Eröffnete Musikalische Bibliothek”. Uczeń Johanna Sebastiana Bacha. W 1743 przeniósł się do Warszawy i został sekretarzem i nauczycielem dzieci kanclerza wielkiego koronnego Jana Małachowskiego, a następnie nadwornym matematykiem i nadwornym lekarzem króla Augusta III Sasa. Por. L. Felbick, *Lorenz Christoph Mitzler de Kolof – Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie”*, Hildesheim 2012.

<sup>8</sup> L. Felbick, *Lorenz Christoph Mitzler...*, dz. cyt., s. 111; L. Ch. Mitzler, *Musikalische Bibliothek*, t. 1, Leipzig 1738, s. 69, <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb10599089.html?pageNo=423> (31.03.2015).

<sup>9</sup> W przypadku Bacha dziełem tym były wariacje kanoniczne, *Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her*, BWV 769.

trzymanym w prawej dłoni. Po dokładnej analizie rozpoznać można na nim nuty *Canonu triplex a 6 voc*<sup>10</sup>. Kanon ten zawiera fragmenty melodii wariacji kanonicznych napisanych z okazji przyjęcia Bacha do towarzystwa oraz stanowi część odnalezionych w II połowie XX wieku 14 kanonów na temat basu *Wariacji goldbergowskich*. Warto zauważyć, że Bach członkiem Korespondencyjnego Towarzystwa Nauk Muzycznych został dopiero w roku 1747, a więc po dziewięciu latach istnienia tejże grupy. Równocześnie stał się jej 14 członkiem<sup>11</sup>. Zważywszy na fakt, że Lorenz Mitzler był uczniem Johanna Sebastiana Bacha, a Towarzystwo Korespondencyjne założył po odebraniu od niego muzycznego wykształcenia, można zastanowić się, z czego wynikał fakt tak późnego przyjęcia Bacha do towarzystwa.

## 2. Bach = 14

Smend założył, że liczba 14 mogła być rodzajem symbolu lub sygnaturą kompozytora i być stosowana przez kompozytora w procesie powstawania dzieł. Liczne przykłady muzyczne mogą potwierdzić tę hipotezę<sup>12</sup>. Jednym z najbardziej charakterystycznych muzycznych przedstawień liczby 14 są fugi rozpoczynające większe pod względem liczby części kompozycje, tworzące cykle. Fugi te składają się z pojedynczej lub podwójnej grupy zawierającej symbol nazwiska „Bach” w postaci 14 dźwięków. Ma to miejsce chociażby w pierwszej fudze pierwszej części *Das Wohltemperiertes Clavier*, jak również w pierwszym *Kyrie Mszy h-moll*

<sup>10</sup> Znanego pod nazwą *Canon triplex a 6 voc.* i umieszczonego w katalogu dzieł Bacha pod numerem 1076 jedynie do roku 1976. Po odkryciu w tymże roku manuskryptu zawierającego 14 kanonów na temat melodii *basso ostinato* czwartej części zbioru *ClavierUebung* i rozpoznaniu 13 kanonu jako identycznego z BWV 1076, zmieniono numer katalogowy na BWV 1087. W oryginale manuskrypt oznaczony jest tytułem *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental Noten vorheriger Arie*.

<sup>11</sup> Lista osób przyjętych do Towarzystwa Mitzlera: Rok 1738: 1) Giacomo de Lucchesini 2) Lorenz Christoph Mitzler 3) Georg Heinrich Bümler; Rok 1739: 4) Christoph Gottlieb Schröter 5) Heinrich Bokemeyer 6) Georg Philipp Telemann 7) Gottfried Heinrich Stölzel; Rok 1742: 8) Georg Friedrich Lingke; Rok 1743: 9) Meinrad Spieß, 10) Georg Venzky 11) Udaricus Weiß; Rok 1745: 12) Georg Friedrich Händel; Rok 1746: 13) Carl Heinrich Graun; Zob. L. Mitzler de Kolof, *Musikalische Bibliothek*, t. III.2, Leipzig 1746, s. 356. Uzupełniona lista członków od roku 1746 znajduje się w: L. Mitzler de Kolof, *Musikalische...*, t. IV.1, Leipzig 1754, s. 107.

<sup>12</sup> Przykłady wymienione w tym artykule zaczerpnięto między innymi z eseju *Bach-Zahlen-symbolik*, przygotowywanym do wydania w kolejnym tomie serii *Bach-Handbuch* w wydawnictwie Laaber, autorstwa prof. dr. Konrada Kleka, niemieckiego teologa, protestanckiego pastora, organisty i dyrektora muzycznego Uniwersytetu w Erlangen. K. Klek, *Bach-Zahlen-symbolik*. [w:] *Bach-Handbuch*, w przygotowaniu.

BWV 232 z 1733 roku<sup>13</sup>. Również drugie *Kyrie* posiada grupowanie oparte o system 14 dźwięków. Z kolei podwójna grupa 14 dźwięków w finalnym wezwaniu *eleison* znajdującym się w części *Kyrie Mszy A-dur* BWV 234 koresponduje z motywem opartym o dźwięki *b-a-c-h*, rozpostartym pomiędzy głos sopranu i tenoru<sup>14</sup>.

## 2.1. Bach = 14, J. S. Bach = ?

Jeśli nazwisko Bach może być zapisane symbolicznie w postaci liczby 14, można zadać pytanie, jaką liczbę utworzy dodanie do siebie poszczególnych liter sygnatury „J. S. Bach”.

$$\begin{array}{cccccc} \text{J.} & & \text{S.} & & \text{B} & & \text{a} & & \text{c} & & \text{h} \\ 9 & + & 18 & + & 2 & + & 1 & + & 3 & + & 8 \end{array}$$

Będzie nią liczba 41 – warto zauważyć, że jest ona odwrotnością, lustrzanym odbiciem (tak chętnie stosowanym jako technika kompozytorska przez Bacha) liczbowej sygnatury mogącej symbolizować samo nazwisko lipskiego kompozytora. Spośród licznych przykładów potwierdzających wzajemne występowanie tych dwóch liczb – 14 oraz 41 – w kontekście ściśle określonych motywów muzycznych wymienić należy organowe opracowanie chorału *Vor deinen Thron tret'ich hiermit* BWV 668. Zostało ono podyktowane – jak podaje pierwsza biografia Bacha – na łożu śmierci uczniowi i zarazem zięciowi – Johannowi Christophowi Altnikolowi<sup>15</sup>. W chorale tym poszczególne wejścia *cantus firmus* strukturyzowane są w grupy liczące dokładnie 14 nut. Wszystkich nut *cantus firmus* jest łącznie 41. Natomiast cała kompozycja składa się z 158 dźwięków. Dlaczego? Bowiem liczba 158 jest kodem sumy wartości liczbowych dodanych do siebie kolejnych liter pełnego brzmienia:

$$\begin{array}{rcl} \text{Johann} & & 58 \\ \text{Sebastian} & & 86 \\ \text{Bach} & & 14 \\ & = & 158 \end{array}$$

<sup>13</sup> Pierwsza wersja *Mszy h-moll* BWV 232 została skomponowana w roku 1733. Por. W. Blankenburg, *Einführung in Bachs h-moll Messe*, Kassel 1974, s. 10.

<sup>14</sup> K. Klek rozszerza dodatkowo znaczenie liczby 14 jako ważny czynnik kształtujący strukturę większych dzieł wokalnych, poprzez formowanie łącznej liczby taktów. Przykładem wg niego jest zawierająca 2800 taktów *Pasja wg św. Mateusza* BWV 244 w wersji z 1736 roku oraz uzupełnienie *Mszy h-moll* BWV 232 z 1733 roku posiadające dokładnie 1400 taktów.

<sup>15</sup> Zob. J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Lipsk 1802.

Kolejne argumenty przemawiające za użyciem tego rodzaju indywidualnego kodu kompozytora związane są z pierwszym wydrukowanym za życia dziełem Bacha. Jest nim zbiór *ClavierÜbung I*<sup>16</sup>. W świetle powyższych informacji może wydawać się nieprzypadkowe, że kompozycja ta składa się z 41 części. Dodatkowo w momencie rozpoczynania pracy nad tym cyklem Johann Sebastian Bach miał dokładnie 41 lat. Druga część zbioru *ClavierUebung* zawiera 14 utworów<sup>17</sup>, a więc wartość liczbową samego nazwiska „Bach” i odwrócenie liczby 41 ze zbioru pierwszego. Trzeci zbiór *ClavierUebung* zawiera natomiast 27 części, które symbolizować mogą uwielbienie Trójcy Świętej (3 x 3 x 3). Przez dodanie do siebie II i III części zbioru otrzymać można ponownie liczbę 41 utworów. Mamy więc do czynienia z szeregiem utworów, których budulcem jest liczba 14 oraz jej odbicie, z faktem rozpoczęcia pisania pierwszej kompozycji wydanej drukiem w wieku 41 lat, składającej się z 41 części (oraz również odbiciem tej liczby), z faktem włączenia Bacha w grono Towarzystwa Mitzlera jako 14 członka. Należy więc zadać pytanie: czy są to przypadki, czy świadome działanie kompozytora?

### 3. Brak śladów nieświadomego działania

Nie da się odpowiedzieć na to pytanie jednoznacznie. Bach nie pozostawił praktycznie żadnych zapisów świadczących o świadomym włączaniu tego rodzaju operacji matematycznych w swój proces kompozytorski. Jednak wskazówką mogą być zmiany w formie zapisu pewnych słów w manuskryptach<sup>18</sup>. Możliwe do odnalezienia są również podkreślenia i liczby notowane przez Bacha na marginesach jego własnego egzemplarza Biblii<sup>19</sup>. Jeśli jednak rozszerzymy kontekst poszu-

<sup>16</sup> *Clavir-Übung / bestehend in / Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, / Menuetten, und anderen Galanterien ; / Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt / von / Johann Sebastian Bach / Hochfürstl: Sächsisch Weisenfelsischen würcklichen Capellmeistern / und / Directore Chori Musici Lipsiensis. / OPUS 1 / In Verlegung des Autoris / 1731.*

<sup>17</sup> Współcześnie znanych bardziej jako *Koncert włoski* i *Uwertura francuska*.

<sup>18</sup> „Przykładem może być tu zapis słowa „ciaccona” w manuskrypcie *Ciaccony d-moll* BWV 1004, zawierającej w sobie dodatkową literę „c” pisaną nad środkiem wyrazu. Jest to według Christopha Bosserta i Andrei Dubrausky nawiązanie do wyrażenia „Cristus Coronabit Crucigeros”. Innym przykładem jest nieprawidłowy sposób zapisu słowa „wohltemperiertes” w manuskrypcie zbioru *DWC I*, nabierający sensu w momencie obliczenia wartości liczbowej liter i powiązania tego wyniku z warstwą symboliczną. Por: L. Prautzsch, *Die verborgene Symbolsprache Johann Sebastian Bachs, Zeichen und Zahlenalphabet auf den Titelseiten der Kirchenmusik*, t. 1, Kassel 2004, s. 46–94.

<sup>19</sup> Mowa tu o zachowanym do naszych czasów osobistym egzemplarzem Biblii Bacha w wydaniu Abrahama Caloviusa, w której Johann Sebastian opatrzył swoimi komentarzami między

kiwań i dokładnie przeanalizujemy inne dzieła z tego czasu i regionu, okaże się, że symbolika liczbowa w saksońskim Kościele protestanckim I połowy wieku XVIII była zjawiskiem powszechnie znanym i stosowanym. Symboliczne odniesienia do liczb można zauważyć już wcześniej, chociażby u Andreasa Werckmeistra<sup>20</sup>. Jej korzenie sięgają jednak znacznie wcześniej, należy wspomnieć tu nie tylko o stosowaniu teologicznej analizy znaczenia symbolicznego liczb biblijnych w pismach Marcina Lutra, lecz przede wszystkim o gematrii – numerologicznym systemie opierającym się o alfabet hebrajski, polegającym na przekształcaniu słów na wartości liczbowe oraz porównywania ich symbolicznych znaczeń<sup>21</sup>. Muzycznym echem kabalistycznej gematrii jest wstęp do cyklu *Hexachordum Apollinis* zawierającego 6 arii z wariacjami, skomponowanego przez Johanna Pachelbela – zaprzyjaźnionego z rodziną Bachów, który był również nauczycielem Johanna Christopha, starszego brata Johanna Sebastiana<sup>22</sup>. Zbiór ten wydano w roku 1699, a po przedmowie Pachelbela umieszczono następującą informację<sup>23</sup>:

Kabbala.

JOHANNES	PACHELBELIVS	ORGANISTA	NORIMBERGHENSIVM.
Facit 243.	facit 423	facit 378.	facit 655.
Facit in complexo 1699.			

Symbolika liczb nie nawiązywała jedynie do tradycji kabalistycznej, ale była też kontynuacją tradycji myśli pitagorejskiej. Jak pisze Piotr Zawistowski:

System Pitagorejski stanowił podstawę teoretyczną nawet dla teoretyków muzyki XVII i XVIII wieku (związki teorii proporcji z muzyką omawiali

---

innymi fragment mówiący o 288 śpiewakach Świątyni Jerozolimskiej (1 Krn 25, 7) oraz zanotował na marginesach Biblii pewne liczby czterocyfrowe. Inny wskazówka to liczba 84 zanotowana przez Bacha nad ostatnim taktem części *Patrem Omnipotentem Mszy b-moll* BWV 232. Słowo „credo” pojawia się w tej części 84 razy. Por. R. A. Leaver, *J. S. Bach and Scripture: Glosses from the Calov Bible Commentary*, St. Louis (MO) 1986, s. 22–23.

<sup>20</sup> Por: A. Werckmeister, *Musicalische Paradoxal-Discourse*. *Calvisius*, Quedlinburg 1707.

<sup>21</sup> M. Halter, *Le judaïsme raconte a mes filleuls*, Paris 1999, wyd. polskie: M. Halter, *Judaizm – opowieść dla moich chrześniaków*, przekł. K. Skawina, Warszawa 2001, s. 115.

<sup>22</sup> Od którego z kolei gry na organach uczył się młody Johann Sebastian. Nie można więc całkowicie wykluczyć tego, że młody Bach mógł w ten sposób poznać przekazany przez Pachelbela sposób myślenia o muzyce i symbolach liczbowych.

<sup>23</sup> W artykule podano wersję skróconą, wersja pełna: J. Pachelbel, *Hexachordum Apollinis*, [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/3/36/IMSLP316680-PMLP11617-pachelbel\\_hexachordum\\_apollinis.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/3/36/IMSLP316680-PMLP11617-pachelbel_hexachordum_apollinis.pdf) (31.03.2015), s. 8.



m.in. Robert Fludd, Athanasius Kircher, Andreas Werckmeister, Johann Joseph Fux). Tradycja ta z pewnością nie była obca Bachowi – co więcej, stanowić musiała podstawę jego wykształcenia. Arytmetyka była wszak częścią *quadrivium* (a więc wiedzy wyższej). W czasach Bacha istniała moda na łączenie elementów filozoficzno-ezoterycznych (związanych przede wszystkim z pitagorejską koncepcją liczby), symbolicznych i arytmetycznych, na co wskazuje wiele prac tego okresu (np. *Der biblische Mathematicus* J. J. Schmidta z 1736 roku, będące popularnym kompendium wiedzy na temat możliwości odwzorowań biblijnych poprzez liczby)<sup>24</sup>.

Jako przykłady innego sposobu umieszczenia symbolicznych treści wewnątrz utworów muzycznych mogą posłużyć protestanckie pieśni *Wachet auf, ruft uns die Stimme* oraz *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Zostały one skomponowane przez ewangelickiego pastora i poetę Philippa Nicolai w roku 1599. Był on od 1588 pastorem i nadwornym kaznodzieją oraz wychowawcą 4-letniego wówczas hrabiego Wilhelma Ernsta w Altwindungen w księstwie Waldeck<sup>25</sup>. Jeśli porówna się pierwsze wersy każdej strofy obydwu pieśni, nie odnajdzie się w nich żadnych wspólnych elementów, podobnie jak patrząc na liczbę utworów w jednej tylko części cyklu *ClavierUebung*, ciężko odnaleźć logiczne powiązanie z symboliką liczb.

#### **Wachet auf ruft uns die Stimme**

Wachet auf ruft uns die stimme  
Zion hört die Wächter singen  
Gloria sei Dir gesungen

#### **Wie schön leuchtet der Morgenstern**

Wie schön leuchtet der Morgenstern  
Ei meine Perl', du werthe Kron'  
Geuss sehr tief in mein Herz hinein  
Von Gott kommt mir ein Freudenschein  
Herr Gott Vater, mein starker Held  
Zwingt die Saiten in Zithara  
Wie bin ich doch so herzlich froh

Kiedy jednak przyjrzeć się bliżej genezie powstania tych dwóch pieśni, okaże się, że Nicolai skomponował te pieśni tuż po serii tragicznych wydarzeń. W roku 1596 pastor ten dostał pod opiekę zbór protestancki w mieście Unna. Po roku, wskutek zarazy, umarło tam ok. 1300 wiernych. Natomiast we wrześniu 1598 roku w wieku 14 lat, przerywając tym samym tzw. starą linię hrabiów

<sup>24</sup> P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, Białystok 2003, s. 24 (Z Praktycznych Zagadnień Pedagogiki Muzycznej. Zeszyt Naukowy Filii AMFC, 2).

<sup>25</sup> Współcześnie Bad Wildungen w państwie związkowym Hesja.



Waldeck-Wildungen, umiera Wilhelm Ernst. Włączając ten fakt do analizy pierwszych wersów każdej strofy, można stwierdzić, że tekst pieśni jest w obydwu przypadkach akrostychem – pierwsze litery obydwu pieśni budują sygnaturę hrabiego Wilhelma Ernsta von Waldeck:

**Wachet auf ruft uns die Stimme**

Waldeck

Zum

Graf

**Wie schön leuchtet der Morgenstern**

Wilhelm

Ernst

Graf

Vnd

Herr

Zum

Waldeck

(hrabia księstwa Waldeck)

(Wilhelm Ernst, hrabia i pan księstwa Waldeck)

Jak widać w powyższym przykładzie, u podstaw budowy formalnej kompozycji stoi tragiczne wydarzenie mające wpływ na kompozytora. Może się więc wydawać mało prawdopodobne, by Bach – który w swojej głębokiej wierze każdy utwór komponował „na chwałę Bożą” – stosował system symboliki liczb jedynie do podpisu swoich dzieł.

#### 4. IAFTB

Odkrycie Friedricha Smenda stało się motorem napędzającym innych badaczy do dalszych poszukiwań symboliki liczbowej w utworach Bacha. W roku 1976 w Berlinie podczas 51. święta Neues Bach-Gesellschaft niemiecki pastor i muzykolog Walter Blankenburg wraz z muzykologiem i teologiem protestanckim Renatą Steiger założyli Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung<sup>26</sup>. Grupa ta skupiała dwudziestu teologów, germanistów, muzykologów i muzyków z Niemiec, Szwajcarii, Danii, Norwegii i USA. W założeniach celem jej było odnalezienie w muzyce Bacha symbolicznej płaszczyzny łączącej treści teologiczne i muzyczne<sup>27</sup>. W większości skupiono się na przebadaniu dzieł wokalnych oraz wokально-instrumentalnych. Wyniki badań poszczególnych naukowców nie były jednak konfrontowane z innymi członkami grupy, nie przyjęto

<sup>26</sup> „Międzynarodowa wspólnota bachowskich badań teologicznych” – tłum. autora.

<sup>27</sup> Zob. *Dokumentation und Bibliographie der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Theologische Bachforschung 1976–1996*, Hrsg. R. Steiger, Berlin 1998.

również jasnych kryteriów oraz metod badawczych, przez co wiele fenomenów występujących w muzyce Bacha uzyskało różny w zależności od punktu widzenia danego naukowca sposób interpretacji. W ten sposób niektóre publikacje przyczyniły się w ogólnej opinii świata muzykologicznego do utrwalenia wizji tego rodzaju badań jako spekulacji oraz niepodpartej nauką szarlatanerii, która jest w stanie udowodnić wszystko<sup>28</sup>. Z drugiej strony, inni badacze niezwiązani z grupą IAFB odkryli szereg podobnych właściwości natury symboliki liczbowej u innych kompozytorów<sup>29</sup>.

## 5. Badania Christopha Bosserta

Prof. Christoph Bossert, niemiecki organista, kompozytor, teoretyk i pedagog od najmłodszych lat zafascynowany muzyką Bacha, nieustannie zadawał sobie pytania dotyczące powtarzalności pewnych motywów oraz zasad decydujących o sposobie grupowania przez Bacha utworów w większe cykle. W ponad 20-letniej pracy Bossert doszedł do zadziwiających wniosków, pozwalających spojrzeć na muzykę lipskiego kantora w zupełnie nowym świetle. W odróżnieniu od wyników prac grupy IAFB Bossert skupił się głównie na utworach klawiaturowych, a więc w większości nieposiadających odniesień do słów lub tekstów biblijnych. Na podstawie systemu skomplikowanych symetrii wewnątrz poszczególnych zbiorów cyklicznych oraz fenomenu pojawiania się identycznych motywów i struktur kompozycyjnych w taktach o powtarzalnych i nieprzypadkowych numerach Bossert stworzył koncepcję kodu, którym posługiwał się Bach. Kod ten pozwala zrozumieć zależności motywów oraz symboli liczbowych w relacji zarówno pojedynczego motywu, jak i grupy zbiorów. Do tej pory Bossert stworzył zawierający ponad 20 tysięcy stron opis tego systemu i pracuje nad kilkoma tomami książki, w której zawrze dokładny opis tego kodu. Główną cechą tego systemu jest ukie-  
runkowanie przez Bacha całości muzycznych symboli na osobę Jezusa Chrystusa oraz jego decydującą rolę w zbawczym planie ludzkości. Głęboka teologia przejawiająca się w muzycznych symbolach jest z reguły związana z osobistymi, często

<sup>28</sup> Ruth Tatlow przytacza absurdalny wywód autorstwa Kees van Houten i Marinus Kasbergen, próbujący łączyć datę śmierci Bacha z symboliką różokrzyżowców oraz specjalny rozdział poświęcony liczbie 23869 jako mającej symboliczne znaczenie łącznej liczbie dni przeżytych przez Bacha. Por. *Bach en het getal*, Zupthen 1985 za: R. Tatlow, *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge 1991, s. 1.

<sup>29</sup> Jednym z najbardziej znanych przykładów jest opisany przez holenderskiego organistę P. Kee passacaglii Dietricha Buxtehudego jako symbolicznego odzwierciedlenia 4 faz księżycy. P. Kee, *Mass und Zahl in Passacaglia und Ciaccona – Astronomie in Buxtehudes Passacaglia*, „Ars Organi” 32 (1984), s. 232–241.

traumatycznymi przeżyciami Johanna Sebastiana Bacha. Ten rozległy i skomplikowany do ujęcia w jednym zdaniu obszar ponad 20-letnich odkryć symboliki Bachowskiej został trafnie opisany w artykule pastora C. R. Moratha pt. *Bach in neuer Sicht*<sup>30</sup>. Nie jest jednak możliwe na łamach niniejszego artykułu przedstawienie i pełne omówienie przykładu symboliki liczb u Bacha w ujęciu Bosserta, głównie z powodu liczby potrzebnych do omówienia współzależności oraz przykładów nutowych. W oparciu o koncepcję przenikania się motywów w różnych zbiorach w odpowiednich i nieprzypadkowych miejscach można jednak spróbować wyjaśnić poniżej podstawowe pojęcia i koncepcje tego kodu.

<sup>30</sup> „Swą twórczość instrumentalną Bach ułożył w cykle. W ten sposób pozostawił ślad, który pozwala na zbadanie proporcji w poszczególnych grupach cyklicznych, jak również ogólnym zarysie wszystkich cykli, co prowadzi do zadziwiających rezultatów. Ważną rolę odgrywa tu symbolika liczb występująca powszechnie w epoce baroku, jak również zrozumienie muzyki jako części kosmicznego porządku. Z tak zespolonych «założeń» wynikają dotychczas nieodkryte zależności między motywami muzycznymi, występujące w utworach najróżniejszych gatunków. [...] Odkrycia świadczą też o tym, że konkretne daty z życia Jana Sebastiana Bacha zostały odzwierciedlone w motywach i strukturze jego muzyki (jak na przykład data niespodziewanej śmierci pierwszej żony w 1720 roku, o której dowiedział się po powrocie z Karlsbadu). W proporcjach pojedynczych utworów, cyklach (takich jak np. *Sei solo* na skrzypce) oraz w tzw. «zbiorach całościowych» *Werkeinheiten* (jak *Wohltemperiertes Clavier I, II*, partity na klawesyn itd.) pojawiają się frapujące liczby, których znaczenie można wytłumaczyć za pomocą współzależności opartych na tle symboliki biblijnym. I tak przykładowo liczbę 153 (liczba ryb, którą złapali uczniowie po objawieniu się Zmartwychwstałego, by spożyć z Nim podczas wieczerzy – 21 rozdział ewangelii św. Jana) można odnaleźć „zakodowaną” muzycznie w utworach Bacha w niesamowity sposób. [...] W ubiegłych latach dla Christopha Bosserta jasna stała się konstrukcja 12 zbiorów dzieł, składająca się z (1) 36 chorałów z odpisu Neumeistra, (2) 17 chorałów (lipskich), (3) sonat na skrzypce i klawesyn, (4) *Sei solo* na skrzypce, (5) pierwszej części *Wohltemperiertes Clavier*, (6) sonat triowych na organy, (7–10) czterech części *ClavierUebung*, (11) drugiej części *Wohltemperiertes Clavier*, (12) *Kunst der Fuge*. Konstrukcja ta ma mocny fundament, mianowicie wraz z powtórzeniem się arii *da capo* z *Wariacji Goldbergowskich* jej całość liczy łącznie 360 utworów. Liczba 360 może być rozumiana jako symbol pełnego kręgu. Stoi ona również w jasnej proporcji z sumą 36 chorałów znajdujących się na początku cyklu. Ostatni, urywający się takt „niedokończony” fugi ze zbioru *Kunst der Fuge* wypada w zaskakujący sposób, dokładnie w łącznym takcie 1182 x 2. Takt ten, poprzez swój „obraz liczbowy” może oznaczać słowa psalmu 118, 22: «Kamień odrzucony przez budujących stał się kamieniem węgielnym», które mówią bezpośrednio o Chrystusie. Między innymi z tego powodu fakt «przerwania» *Kunst der Fuge* właśnie w tym miejscu może być rozumiany nie jako przypadek, lecz świadomy zabieg kompozytora. Kolejne obserwacje, uczynione na gruncie kompleksowej analizy oraz dokładnej znajomości Bachowskich dzieł od strony wykonawczej, doprowadziły prof. Bosserta do odnalezienia podobnych do złotego podziału odcinka”. Tłum. autora za: C. R. Morath, *Erlanger Bach-Projekt – Bach in neuer Sicht*, Erlangen 2013, s. 1–2.

## 6. Sygnatury

Podstawowym elementem – budulcem całego systemu – są tak zwane sygnatury. Mogą być nimi zarówno motywy dźwiękowe, jak i specyficzne struktury harmoniczne bądź też elementy związane z techniką kompozytorską w danym utworze. W większości przypadków dla danej sygnatury można odnaleźć archetyp, najczęściej posiadający związek z utworem wokalnym lub przygrywką chorałową na organy. Stąd też możliwe jest dopasowanie do sygnatury konkretnego tekstu. Użycie sygnatur w ściśle określonych miejscach w utworach wiąże się z możliwością hermeneutycznego podejścia do ich archetypów<sup>31</sup>. Aby ułatwić sobie wyobrażenie, czym jest sygnatura, wystarczy pomyśleć o powszechnie znanym i rozpoznawalnym motywie składającym się z nut *b-a-c-h*. Sygnaturą może być też zjawisko harmoniczne. Przykładowo – sygnatura 1720 to zwodnicze rozwiązanie funkcji dominanty na wtrąconą do subdominanty dominantę septymową w postaci tercji. Jeśli więc założymy, że w oparciu o archetypy związane ze słowem w muzyce Bacha zjawisko to symbolizuje niespodziewaną śmierć Marii Barbary Bach w roku 1720, to w momencie jednoczesnego wystąpienia tych dwóch sygnatur (sygnatury *bach* oraz sygnatury 1720) w takcie 14 utworu można pokusić się o stwierdzenie, że prawdopodobieństwo wystąpienia przypadku bądź spekulacji jest tym mniejsze, im większa jest ilość nakładających się jednocześnie na siebie sygnatur. Warto uwzględnić, że sygnatury te najczęściej są dosłownymi powtórzeniami dźwięków lub są związane z tymi samymi tonacjami. Jeśli więc płaszczyzn, do których przynależą, może być kilka, sygnatury mogą być rozumiane również jako klucze, moduły bądź molekuly. Przez możliwość ich dowolnego łączenia działanie tego kodu przypomina zjawisko mutacji genów. Bossert do tej pory odkrył kilkaset sygnatur, które tworzą wielowymiarowy język symboli.

### 6.1. *Gesamttakt*

Ponieważ głównym odkryciem Bosserta był fakt układania przez Bacha utworów w większe cykle, do zrozumienia tego fenomenu potrzebne jest włączenie idei *Gesamttaktu* (GT) oraz zasad tworzenia przez Bacha symetrii. *Gesamttakt* (takt całkowity), czyli liczba taktów liczona łącznie, polega zarówno na określeniu wielkości danego zbioru muzycznego i określenia jego wielkości za pomocą najczęściej czterocyfrowej liczby, jak i sposobu określenia miejsca danego taktu w relacji do początku cyklu. W ten sposób przez określenie cał-

<sup>31</sup> C. Bossert, *Das Bach-Kunstprojekt Halberstadt, ein Kunstprojekt in Kunstprojekt*, Würzburg 2011, s. 7.

kowej liczby taktów danego cyklu można przeprowadzić analizę porównawczą zbiorów pod względem proporcji ich wielkości, nie tylko pod względem liczby części, ale również długości wyrażonej w liczbie taktów<sup>32</sup>. Ten sposób pokazuje, że pierwsza część zbioru *Das wohltemperiertes Clavier* ma identyczną długość wyrażoną w taktach jak inne duże i ważne w twórczości Bacha dzieło ułożone jako cykl. Możliwość podwójnego sposobu liczenia taktów (jako kolejny takt części lub jako *Gesamttakt* – kolejny takt łączny) otwiera nowe perspektywy również ze względu na możliwość użycia określonych sygnatur. Używając powyższego przykładu z sygnaturą *bach* oraz sygnaturą 1720, założmy, że mamy do czynienia z parą preludium–fuga, która rozpoczyna cykl. Przy założeniu, że preludium ma długość 27 taktów, w fudze takt 14 stanie się równocześnie 41 GT – taktem łącznym. Gdy pojawiają się tam sygnatury *b-a-c-h* i 1720 ryzyko przypadku zmniejsza się jeszcze bardziej. Biorąc pod uwagę umiejętności kontrapunkcyjne Johanna Sebastiana Bacha, można wyobrazić sobie, jak rozległa jest warstwa symboliczna ukryta w jego muzyce.

## 6.2. Symetrie

Bossert odkrył również zjawisko układania przez Bacha części poszczególnych zbiorów cyklicznych na zasadzie symetrii, w których poszczególne części składowe tworzą ze sobą pary. W najprostszym układzie pierwszy utwór powinien odpowiadać w jakiś sposób ostatniemu. Nie zawsze jednak tak jest, czego przykładem jest symetria 36 chorałów w odpisie Neumeistra. Teoretycznie pierwsza symetryczna para powinna być ułożona z pierwszego chorału przeciwstawionego ostatniemu, drugą parę powinien stanowić chorał 2, przeciwstawiony chorałowi przedostatniemu. Układ symetrii w Bachowskich chorałach w odpisie Neumeistra funkcjonuje jednak inaczej: pierwsze symetryczne odbicie tworzą aż trzy chorały stanowiące jeden element pary: chorały nr 2, nr 3 i nr 34. Drugim elementem symetrycznej pary są chorały nr 1, nr 35 i nr 36. Komunikacja następuje w nich na płaszczyźnie tonacji, tekstu, motywu początku i końca, znaczenia teologicznego pary oraz formalnego podziału wewnątrz samych chorałów. Warto zauważyć, że przy symetrii opartej o kilka części składowych możliwe jest użycie tych samych elementów-części do różnych par opartych o kilka części. Bossert system ten określa jako grupowanie symetrycznych rodzin, których

---

<sup>32</sup> Do podobnych wniosków doszła Ruth Tatlow. Por. R. Tatlow, *Collections, Bars and Numbers: Analytical Coincidence or Bach's Design?*, „Understanding Bach” 8 (2007), s. 37–58, <http://www.bachnetwork.co.uk/ub2/tatlow.pdf> (31.03.2015).

w zbiorze *Das wohltemperiertes Clavier* odnalazł ponad 30<sup>33</sup>. Najprostszy do zrozumienia przykład symetrii jednoczęściowej stanowi para złożona z *Preludium e-moll* BWV 855 oraz *Fugi G-dur* BWV 860 ze zbioru DWK I: temat *Fugi G-dur* zaczerpnięty jest z początku melodii chorału *Nun laßt uns dem Leib begraben*. W opracowaniu BWV 1111 w odpisie Neumeistra utrzymanym również w tonacji G-dur. Symetrycznym odpowiednikiem *Fugi G-dur* jest preludium e-moll, ponieważ oś symetrii wyznaczają dźwięki *f-fis-c-h*. Preludium jest w tym systemie odbiciem fugi, tonacja dur odbiciem tonacji moll. Elementem łączącym tę parę jest powtarzalny motyw basu w preludium, który pochodzi z zakończenia melodii chorałowej *Nun laßt uns dem Leib begraben* i odnosi się bezpośrednio do słów o zmartwychwstaniu<sup>34</sup>. Mamy więc do czynienia z misternie zaplanowanym kontrastem w warstwie symbolicznej, ponieważ pełne żalu preludium odnosi się do zmartwychwstania, natomiast radosny charakter tematu fugi posiada symboliczne odniesienie do Pasji.

## 7. Grupa Bach-Societät

Z biegiem czasu Bossert podzielił się wynikami swojej pracy z Andream Durbrauszką, która zaczęła analizować zbiór *Sei solo* na skrzypce oraz wspomagać go w procesie badawczym. Do kręgu badaczy dołączył również prof. Michael Kap-sner z Hochschule für Musik w Weimarze oraz pastor Karl Wurm wraz z prof. Hansem-Christophem Beckerem-Fossem z Hochschule für Musik und Theater w Hannoverze. Bossert postanowił następnie utworzyć nieformalną grupę badaczy symboliki bachowskiej pod nazwą Bach-Societät. Pierwsze nieformalne spotkanie odbyło się w 2011 roku w klasztorze benedyktyńskim w Münsterschwarzach w Bawarii, drugie rok później w Ansbach. Doczekały się one corocznej kontynuacji, do roku 2015 włącznie. Każde spotkanie poświęcone jest konkretnemu zagadnieniu (Münsterschwarzach – *Wariacje Goldbergowskie*, Ansbach – *Passacaglia c-moll*), a zaproszeni referenci prezentują wyniki swoich badań, na bieżąco poddając je krytycznej dyskusji. W obecnej fazie Bach-Societät stało się oficjalnym stowarzyszeniem pod przewodnictwem prof. Christopha Bosserta, a jego członkami są między innymi profesorowie: Walter Sparn, Bernhard Haas,

<sup>33</sup> Zob. C. Bossert, 2. *Hauptfamilien in WK I*, [w:] *Bach-Seminar Arnstadt 2013*, cz. 3 *Anhänge*, Arnstadt 2013, s. 1–4. oraz C. Bossert, 1. *Die ersten acht Stücke auf den Grundtönen c und cis mit Familien*, [w:] *Bach-Seminar Arnstadt 2013*, dz. cyt., s. 1–3.

<sup>34</sup> W oryginale: „Nun laßt uns den leib begraben, daran wir kein’n Zweifel haben, Er wird am jüngsten Tag aufstehn, und unverweslich hervorgehn”.

Christophe Mantoux, Konrad Klek, Stefan Baier, Egert Pöhlmann, Aude Heurtematte<sup>35</sup>.

## 8. Wątpliwości

Po przeczytaniu powyższych informacji i krytycznej ich analizie należałoby zadać sobie szereg pytań: co, jeśli w obliczeniach nastąpił błąd lub przesunięcie o jeden takt? Czy na tej zasadzie nie można udowodnić absolutnie wszystkiego? A jeśli nie można, to czy występujące w muzyce Bacha zjawiska nie są jedynie dziełem przypadku? Jeśli nawet nie są, to czy Bach robił to świadomie? Jeśli nawet robił, to kiedy mógł znaleźć na to czas? I ostatecznie, jakie znaczenie mają wyniki tych badań? Czy może mieć to wpływ na odbiór Bachowskiej muzyki?

Przy użyciu naukowej i krytycznej metodologii pracy możliwe jest ustalenie jasnych kryteriów, które pozwalają na rewizję zebranego materiału i ustalenie, gdzie występuje ryzyko spekulacji. Przy zastosowaniu przez Bosserta hermeneutycznej metody interpretacji odnalezionych muzycznych zjawisk, posługiwaniu się metodologią strukturalizmu oraz fenomenologii możliwe jest ustalenie głównych punktów ciężkości w miejscach, gdzie występują wielopłaszczyznowe połączenia sygnatur, symboli liczbowych i ich odniesień do archetypów w kontekście teologicznym. Według prof. Waltera Sparna z grupy Bach-Societät dociekanie kwestii świadomości procesu kompozycyjnego nie powinno być celem naukowego opracowania. Należy za to w jak najbardziej krytyczny sposób opisać system przenikania się występujących u Bacha zjawisk i odczytać ich teologiczny sens.

## Podsumowanie

Czy odkrycie dodatkowej płaszczyzny symbolicznej w muzyce Bacha może mieć wpływ na odbiór jego dzieł lub ich interpretację? Świadomość użycia w konkretnym miejscu w utworze przez Bacha określonego odniesienia do wersetu psalmu bądź sygnatury związanej z jego biografią nie musi nieść za sobą ani wymogu wytężonej uwagi u słuchacza, ani zbyt przesadnego podkreślania motywów przez wykonawcę<sup>36</sup>. Najłatwiej podać tu porównanie interpretacji dzieła

---

<sup>35</sup> Po spotkaniu w styczniu 2015 roku do grona członków towarzystwa zostało przyjętych troje Polaków: prof. dr hab. Wiesław Delimat, s. dr hab. Susi Ferfaglia, z pochodzenia Włoszka, oraz autor tego artykułu.

<sup>36</sup> Jednak podczas interpretacji muzyki klawiszowej po rozpoznaniu określonych w trakcie badań Bosserta sygnatur i odniesieniu się do konkretnych treści teologicznych z wyobrażeniem



muzycznego do interpretacji wiersza w obcym języku. Mimo nauki znaczenia poszczególnych słów, poprawnego sposobu ich akcentacji oraz gramatyki języka orator niewładający biegle tym językiem może nie być w stanie odczytać treści symbolicznych i alegorycznych występujących w określonym kodzie kulturowym danego języka bądź epoki, w której wiersz powstał. Dopiero uświadomienie sobie tego, o czym dany wiersz tak naprawdę „mówi”, pozwala na interpretację, w której możliwe stanie się ewokowanie właściwych dla tekstu bazowego emocji.

## Streszczenie

Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb w muzyce Johanna Sebastiana Bacha w kontekście historycznym oraz badań Christopa Bosserta i grupy Bach-Societät

W roku 1947 Friedrich Smend wysnuł hipotezę, wedle której Johann Sebastian Bach miał w sposób symboliczny sygnować swoje utwory za pomocą liczb. Korzystając z 24 literowego alfabetu, podobnie jak w kabalistycznej gematrii, Smend odkrył zbieżność symbolu nazwiska „Bach” jako liczby 14 z symbolem inicjału „JSBach” jako liczby 41. Na tej podstawie stwierdził, że możliwe jest wkomponowanie tych liczb w niektóre z dzieł lipskiego kantora. Argumentem mogącym potwierdzić tego rodzaju działanie Bacha może być podział zbiorów *ClavierÜbung*. Pierwsza część była równocześnie pierwszym dziełem wydanym przez Bacha drukiem. Składa się z 41 utworów i pracę nad nią kompozytor rozpoczął, mając 41 lat. Drugi zbiór składa się z 14 utworów. Na obrazie Hausmanna Bach portretowany jest z manuskrytem zawierającym fragment 14 kanonów. Obraz został namalowany z okazji przyjęcia Bacha do Towarzystwa Mitzlera jako 14 członka. Obserwacje te doprowadziły do powstania międzynarodowej grupy badawczej, której celem było odnalezienie wspólnej płaszczyzny muzyki, teologii oraz symboliki liczb. Grupa ta nie badała jednak utworów niezwiązanych z podstawą słowną oraz nie brała pod uwagę zależności między cyklami. Profesor Christoph Bossert w ponad 20-letniej pracy badawczej, posługując się kryteriami badawczymi wykluczającymi możliwość przypadku, odkrył kod, wedle którego Bach komponował swoje dzieła. W oparciu o jego badania stworzono grupę Bach-Societät, która zajmuje się odkrywaniem liczbowej symboliki teologicznej w utworach Bacha.

---

fragmentów Ewangelii włącznie świadomość interpretatora może ulec zmianie. To z kolei może mieć wpływ zarówno na użyte przez wykonawcę tempo, rodzaj artykulacji, a w przypadku utworów organowych – rejestrację.

## Summary

### An Attempt to Approximate the Numbers Symbolism in Bach's Music in Historical, Christoph Bossert's Researches and Bach-Societät Group Context

In 1947 Friedrich Smend has developed the theory about numerological symbolism in Bach's music. In similar way to the cabalistic gematria, he discovered, the coinherence of symbolic name "Bach" as the number 14, and "J.S.Bach" as 41. He claimed that it is possible to find that Bach has used that symbolism in his compositions. The exaple of this operation is possible to find in the first part of *ClavierÜbung*: this work is made from 41 movements, and was published as the first printed work from Bach in his life. And Bach started to write this work as he was 41 years old. On the Hausmann painting, Bach has got the manuscript contain fragment of 14 canons. The painting was made because of Bach's joining as 14th member to the Mitzler Society. Those simple conclusions lead to establish the international searching group for common platform for music, theology and symbolical numbers in Bach's oeuvre. This group has mainly researched the text-based works, and did not focus on the correspondence among the series-work of Bach. Profesor Christoph Bossert with his over 20 years of his research work discovered the special code, which Bach might to used for his compositions. Based on that discoveries, he constitute the Bach-Societät group, which is focused on researches and discovering connections among the theology, symbolism and musical structures in whole Bach's music.

Stowa kluczowe Johann Sebastian Bach, symbolika, gematria, Christoph Bossert, Lorenz Mitzler, *gesamttakt*, symetria

Keywords Johann Sebastian Bach, symbolism, gematria, Christoph Bossert, Lorenz Mitzler, *gesamttakt*, symmetry

## Bibliografia

- Blankenburg W., *Einführung in Bachs h-moll Messe*, Kassel 1974.
- Bossert C., *Das Bach-Kunstprojekt Halberstadt, ein Kunstprojekt in Kunstprojekt*, Würzburg 2011.
- Bossert C., *Hauptfamilien in WK I*, [w:] *Bach-Seminar Arnstadt 2013*, cz. 3 *Anhänge*, Arnstadt 2013.
- Felbick L., *Lorenz Christoph Mitzler de Kolof – Schüler Bachs und pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie“*, Hildesheim 2012.
- Festschrift für Friedrich Smend zum 70. Geburtstag dargebracht von Freunden u. Schülern*, Berlin 1963.

- Forkel J. N., *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Lipsk 1802.
- Halter M., *Le judaïsme raconte a mes filleuls*, Paris 1999, wyd. polskie M. Halter, *Judaizm – opowieść dla moich chrześniaków*, przekł. K. Skawina, Warszawa 2001.
- Karpowicz-Zbińkowska A., *Wszystkie drogi prowadzą do Bacha*, „Christianitas” 48/49 (2012).
- Kee P., *Mass und Zahl in Passacaglia und Ciaccona – Astronomie in Buxtehudes Passacaglia*, „Ars Organi” 32 (1984), s. 232–241.
- Mitzler L. C., *Musikalische Bibliothek*, t. 1, Leipzig 1738.
- Prautzsch L., *Die verborgene Symbolsprache Johann Sebastian Bachs, Zeichen und Zahlenalphabet auf den Titelseiten der Kirchenmusik*, t. 1, Kassel 2004.
- Schweitzer A., *Jean Sebastien Bach, le musicien poete*, Paris 1905; wyd. niem. Leipzig 1908; wyd. polskie A. Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, przekł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Kraków 1987, Kraków 1987.
- Siebigke L. L., *Johann Sebastian Bach. Nebst einer kurzen Darstellung seines Lebens und seiner Manier*, [w:] *Museum deutscher und gelehrter Künstler*, t. 2, Breslau 1801.
- Smend F., *Johann Sebastian Bach: Kirchen Kantaten: erläutert*, t. 3, Berlin 1947.
- Dokumentation und Bibliographie der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Theologische Bachforschung 1976–1996*, Hrsg. R. Steiger, Berlin 1998.
- Tatlow R., *Collections, Bars and Numbers: Analytical Coincidence or Bach's design?* „Understanding Bach” 8 (2007), s. 37–58.
- Werckmeister A., *Musicalische Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg 1707.
- Zawistowski P., *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, Białystok 2003, s. 24 (Z Praktycznych Zagadnień Pedagogiki Muzycznej. Zeszyt Naukowy Filii AMFC, 2).  
<http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb10599089.html?page-No=423> (31.03.2015).
- <http://www.bachnetwork.co.uk/ub2/tatlow.pdf> (31.03.2015).